

Georg Lukács

DIE SZENIK BEI SHAKESPEARE

In der Szenik werden Schicksale zu Bildern. Aber die Bühnenbilder, die wir gestern sahen und heute sehen, sind in den seltensten Fällen die Bilder der Shakespeareschen Schicksale. Denn was ist Szenik? Man verkündet: der geniale Regisseur setze das bloße Wortgefüge in visuelle Bildhaftigkeit um. In Wirklichkeit sind bei Shakespeare die eigentlichen Schicksale in den Dialogen selbst enthalten, und die Theaterszenen sind zumeist armselige Duplikate oder mutwillige Zerstörung, Verfälschung des in Worten bereits vollendet Aufgebauten.

Die Worte des Dialogs drücken die Spannungen im Verhältnis von Mensch und Gesellschaft — Terrain und Vehikel seines Schicksals — aus und werden eben durch diese Spannung zu Bildern. Nicht Nachahmungen von Säulenhallen ergeben die Szenik der griechischen Tragödien. Es ist der Polisbürger, der, indem er zur Individualität reift, sein Dasein als Polisbürger sprengt, aber doch — innerlich — nie über die Polisbürgerschaft hinauslangen kann. So entsteht diese Szenik, die seelische Landschaft der griechischen Tragödien: noch geschlossen bei Aischylos, wo das Gottesurteil die tragische Rache in die Polisordnung zurückführt; in höchster Spannung bei Sophokles, wo das Hinüberwachsen von der Polismoral in individuelle Ethik eine einzigartige tragische Harmonie von Seele und Tat, von Persönlichkeit und Gesellschaft hat. Es entsteht eine innerlich reich gegliederte Geschlossenheit, die, bis auf Shakespeare, nie mehr ihresgleichen fand.

Diametral entgegengesetzt ist die Szenik des modernen bürgerlichen Dramas. Die Gesellschaft hat unendlich an faktischer Macht gewonnen, hat aber ihre konkrete Physiognomie aus Polis und Mittelalter eingebüßt, sie erscheint als Milieu, das den Menschen als eine fremde und unausweichliche Gewalt gegenübersteht. Die menschliche Innerlichkeit ist zugleich an dieses Milieu gekettet und in ihm heimatlos. Ihr Bestreben ist, sich wenigstens innerlich von der so entstandenen Selbstentfremdung zu retten. Deshalb gewinnt hier — zum erstenmal in der Geschichte des Dramas — das szenische Bild eine selbständige Gestalt. Es besteht unabhängig vom Dialog, obwohl dieser nur innerhalb eines solchen Milieus möglich ist. Diese Szenik ist tief im gesellschaftlichen Sein des bürgerlichen Zeitalters verankert; sie drückt, wie Friedrich Hebbel vor mehr als hundert Jahren gesagt hat, « die schreckliche Gebundenheit des Lebens in der Einseitigkeit » aus. Dieses Thema, die Entstellung und Entfremdung der menschlichen Persönlichkeit im Milieu der bürgerlichen Gesellschaft, der tragische, komische und tragikomische Kampf dagegen wird von Hebbel und Ostrowski bis zu Tschechow und O'Neill von diesem Drama gestaltet. Darum ist es nur folgerichtig, wenn die praktischen Szeniker des Theaters dieser Periode eine Milieubühne aufbauen, die auch durch die subjektivistischste Verfeinerung zu einer Stimmungsbühne nie aufhört, milieuhaft zu sein.

Die Szenik Shakespeares ist ein großes tertium datur diesen beiden Extremen gegenüber. Sie hat die äußeren volkstümlichen Formen aus dem Mittelalter herübergerettet, in ihnen aber, durch sie künstlerisch vermittelt, die neuen großen Tragödien von Individualität und Gesellschaftlichkeit in der Renaissance sich abspielen lassen. Shakespeares einzigartige Stellung unter seinen Zeitgenossen beruht einerseits darauf, daß er die bunte Volkstümlichkeit der Szenen nie durch einen « Klassizismus » abschwächt, andererseits, daß er in einer spannungsvoll-tragischen Atmosphäre die letzthinnige Harmonie der ethischen Einheit von Persönlichkeit und Gesellschaftlichkeit immer zur Herrschaft bringt. Die Renaissance hat in der Auffassung vom Menschen eine doppelte Linie. Sie erhebt zum erstenmal in der Geschichte die diesseitige Vollendung der menschlichen Individualität zum höchsten Wert. Zugleich jedoch begründet sie im Verhältnis des Menschen zur Welt, zur Natur und zur Gesellschaft jene spezifischen Verhaltensweisen, die später zu Grundlagen der Differenzierung in der gesellschaftlichen Arbeitsteilung sein werden. So in Macchiavellis Trennung der Ethik vom politischen Handeln, so in der Ansicht von der Natur als einem Buch bei Galilei, das im Alphabet der Geometrie geschrieben ist. Mit alledem steht aber die Renaissance, wie dies Engels richtig gesehen hat, noch diesseits der modernen Arbeitsteilung.



Shakespeare besondere Note ist, daß bei ihm schon diese Diesseitigkeit vorherrscht. Nie ist, weder früher noch später, die Unteilbarkeit des Menschen so gestaltet worden, der unaufhebbare Primat des menschlichen Kerns selbst vor allen seinen Objektivationen. Shakespeare kannte Macchiavelli, hat viel von ihm gelernt, setzte sich auch mit ihm auseinander, aber bei allen seinen großen Gestalten wird das politische Handeln, das gesellschaftliche Schicksal in die ethische Substanz der Individualität aufgesogen, erscheint als dessen Attribut oder Modus.

In alledem ist eine tiefe und umfassende Weltanschauung enthalten, sie erscheint und äußert sich aber immer im Fluidum der aufbewahrten Volkstümlichkeit. Die äußere Szenik, die Szenik im theatralisch-technischen Sinn, teilt Shakespeare mit seinen Zeitgenossen. Bei den meisten von ihnen ist jedoch diese nicht mehr als eine traditionell gegebene Bühnenform für ihre Fabel und Figuren; bei Shakespeare dagegen erwächst aus dieser Lage eine untrennbare Einheit des Inneren und des Äußeren. Um dies konkret aufzuzeigen, wäre ein dickes Buch nötig. Ganz allgemein gesprochen, handelt es sich um die Rhythmik und die Atmosphäre der sich rasch wandelnden kurzen Szenen. Die Rhythmik der Schicksalskurve ist nämlich bei Shakespeare nie bloß eine große, allgemeine Linie — sie ist auch das —, sondern sie setzt sich aus vielfarbigen explosiven Augenblicken zusammen, die unmittelbar in ihrem hic et nunc restlos aufzugehen scheinen, ihr dramatisches Nacheinander, ihr wechselseitiges, kontrastierendes Ergänzen ergibt aber letzten Endes eine neue gehaltbeladene Einheit. Das hat für die einzelnen, oft sehr kurzen Szenen, aus denen sich die Tragödie zusammensetzt, bedeutsame szenisch-stilistische Folgen. Vor allem ist jede dieser Szenen eine unaufhebbar selbständige Individualität, eine in sich vollendete Monade: ihre Atmosphäre, ihr dialogisch pittoreskes Wesen, das innere Auf und Ab der in ihr konzentrierten seelischen Bewegungen machen eine direkte Subsumption unter eine allgemeine Ganzheit unmöglich.

Man denke dagegen an die Einheit des Hintergrundes in jeder griechischen Tragödie, an die, man könnte sagen, apriorische Stimmungssynthese, die jedes bürgerliche Drama beherrscht. Bei allen sonstigen Divergenzen stehen in dieser Hinsicht « Die Wildente », « Der Kirschgarten », « Moon for the Misbegotten » auf einer Ebene. Die dramaturgische Synthese der Shakespeareschen Szenen ist dagegen eine aposteriorische, eine aus der Wechselwirkung selbständiger, einmaliger Individualitäten sich aufbauende. Der Gegensatz von Kürze oder Länge, von konkretisierendem Stimmungsgehalt sind die ästhetischen Kräfte, die aus dieser Mannigfaltigkeit letzten Endes eine Einheit schaffen. Dabei ist die innere Homogenität einer jeden Szene ebenfalls eine dynamische: sie baut sich aus dem Dialog — und nur aus dem Dialog — auf. Selbst vehemente Naturereignisse, wie der Sturm im « Lear », sind mit allen Details, mit allen Steigerungen und Decrescendos an die dramatis personae, an die rein menschlichen Schicksale gebunden. Allerdings — und hier kommt Shakespeares radikale, bis zur Grausamkeit gehende Objektivität zur Geltung — ohne auch nur für einen Augenblick zu subjektiven Stimmungen reduziert zu werden.

Die Grundlage einer solchen Szenik ist das Verhältnis des Menschen zur Welt (letzthin zur Gesellschaft), die Art, wie sich in der Tragödie die Einheit von Bewährung und Untergang, von menschlicher Vollendung und Zerbrechen am Schicksal durchsetzt. Bei Shakespeare ist in dieser Frage die sich entladende Spannung tiefer greifend und explosiver als je früher oder später, jedoch zugleich von einer inneren Heiterkeit des Glaubens an die diesseitige, wenn auch tragische Unzerstörbarkeit der menschlichen Substanz durchdrungen. Man hat seine Kunst oft mit Mozart oder Raffael, mit Bach oder Michelangelo, mit Beethoven oder Rembrandt verglichen. Bei Elementen des partiell Treffenden gehen aber alle diese Vergleiche an seiner qualitativen Einzigartigkeit vorbei. Denn es handelt sich bei Shakespeare um eine untrennbare Einheit des Schreckens und der Heiterkeit, des Majestätischen und des Graziösen, des Atmosphärisch-Malerischen und der streng gezogenen Linearität. Wieder ist diese Einheit in primärer Weise nicht artistisch, sondern in der Welt-sicht des Dichters fundiert: die absolute Diesseitigkeit der menschlichen Vollendung muß jede, auch noch so ätherisch gemachte Theodizee aus der gestalteten Außenwelt entfernen und dem Menschen — gerade in einer



solchen Wirklichkeit — ermöglichen, sein eigenes Leben, wenn auch tragisch, sinnvoll zu machen. Wenn Lessing nur diese letzthinnige Verwandtschaft von Sophokles und Shakespeare festgestellt hätte, hätte er sich bereits als großer Kritiker erwiesen.

Es ist bekannt: der echte Nachruhm des erfolgreichen Stückeschreibers Shakespeare beginnt erst relativ spät. Erst das bürgerliche Zeitalter hat ihn als Weltdichter anerkannt. Er steht als versunkenes goldenes Zeitalter der menschlichen Erfüllung einer Welt gegenüber, in der der Mensch einen verzweiferten Kampf dagegen führen muß, daß seine Substanz nicht völlig zerbröckelt; als goldenes Zeitalter, das zugleich als fernes utopisches Ziel aus der Zukunft entgegenglänzt. Dieser gedoppelten Faszination kann sich die bürgerliche Welt nicht entziehen, immer wieder werden Versuche gemacht, diese entschwundene Zukunft in die graue Gegenwart hineinzuzaubern. Fast immer vergeblich. Schon Goethes « Götz von Berlichingen » war innerlich weit weniger eine Erneuerung Shakespeares als ein Vorläufertum zu Walter Scotts Romanen. Und fast alle folgenden — untereinander höchst verschiedenen — Versuche scheiterten daran, daß aus der dialogisch beschwingten Welt Shakespeares immer wieder ein gesellschaftlich-geschichtliches Milieu wurde, nicht selten dichterisch und dramatisch von beträchtlichem Wert, aber dennoch dieses heiß ersehnte menschlich-dichterische Ziel verfehlend. (Beiläufig gesagt: wir sprechen hier nur von bedeutenden Versuchen, nicht von den zahlreichen akademistischen Nachahmungen.) Es sind seltene Ausnahmen, wo wenigstens wirkliche Durchbrüche in dieser Richtung vollzogen wurden. So in der Konzeption der Gestalten von Puschkins « Boris Godunow », so in der Szenik von Büchners « Dantons Tod ». Beiden gelingt es vielfach, ihre historische Welt aus der Milieuhaftigkeit herauszuheben. Puschkin kommt mit einigen Gestalten und Szenen in die Nähe einer Shakespeareschen Atmosphäre der Schicksalsgestaltung, und Büchner erreicht im Entwurf und in der kompositionellen Anordnung seiner Volksszenen etwas von dessen Rhythmik, indem auf die großen ideologischen Auseinandersetzungen der Protagonisten immer Bilder aus dem Pariser Volksleben folgen, in denen, ohne direkten Bezug darauf, die genaue soziale Antwort auf die aufgeworfenen Fragen gegeben wird.

Es ist wohl kein Zufall, daß Puschkin wie Büchner Revolutionäre waren. Und es ist sicher nicht zufällig, daß in unseren Tagen der einzige echte Anlauf zur Shakespeareschen Szenik ebenfalls von einem Revolutionär, von Brecht, unternommen wurde. Freilich gab es immer wieder eine Opposition gegen die Milieubühne. Sie war aber fast immer abstrakt und darum künstlerisch ephemere. Wenn man nämlich nicht durchschaut, daß die Milieubühne in der gesellschaftlichen Entfremdung des Menschen fundiert ist, oder wenn man selbst in der Erkenntnis dieses Zusammenhanges bei einer bloß kontemplativen und darum hohlen Verneinung der Entfremdung stehenbleibt, degradieren sich die verschiedenen Formen der abstrakten Szenik zur rein artistischen, für die Zukunft von Drama und Bühne wenig belangvollen Experimenten. (Umgekehrt entsteht aus einem echten, wenn auch verzweiflungsvollen Kampf gegen die Entfremdung immer wieder ein bedeutendes Drama, freilich bürgerlichen Sinnes.) Die Anfänge und die mittlere Periode Brechts stehen szenisch weitgehendst unter dem Einfluß der abstrakten Opposition. Erst als er im Laufe des Kampfes gegen den Hitlerismus immer klarer die Rettung der menschlichen Substanz aus ihrer äußeren und inneren Gefährdung als Zentralproblem der dramatischen Gestaltung erkannte, begann in seiner Szenik die Dualität von Mensch und Hintergrund zu verschwinden, die im Guten wie im Bösen schicksalhaft wirklich aktiv gewordenen Personen begannen ihr Wesen und Geschick aus sich heraus, d. h. rein dialogisch auszudrücken. So entstanden Gipfelszenen, die sich auch von den besten bürgerlichen Dramen qualitativ unterscheiden, wie der Zweikampf der Mütter im « Kaukasischen Kreidekreis » wie vor allem das Alarmtrommeln der stummen Tochter von Mutter Courage. In Brechts heutiger Weltwirkung dominiert im stilistischen Sinne vorläufig die Abstraktheit seiner mittleren Periode, aus der freilich manche Elemente noch in der letzten weiter bestehen blieben. Aber die bloße Tatsache dieses Beginnenden — durch den Tod Brechts leider stehengebliebenen — Durchbruchs zeigt, daß die hohe Aktualität Shakespeares, als dichterisch effektivsten Gegengifts gegen die Entfremdung in einer wirklich revolutionären Aktivität zur lebendigen Kraft für die Erneuerung des Dramas, für die Überwindung der Milieuszenik gerade heute wirksam werden kann.

Georg Lukács

